

Quatro cancioneiros em confronto: nota sobre os cancioneiros quinhentistas poético-musicais portugueses

Pedro Augusto Diniz
Universidade de São Paulo

Resumo

O presente artigo debruça-se sobre os quatro cancioneiros portugueses poético-musicais do século XVI. O objetivo desta reflexão é o de contextualizar este conjunto de obras na tradição cancioneril ibérica e em seu momento cultural e histórico. Para isto, iluminaremos alguns eventos ocorridos em meados do século XVI que nos ajudam a compreender o registro, difusão e execução do repertório cancioneril na Península Ibérica. Serão também abordados os aspectos gerais deste repertório, comuns aos quatro manuscritos, bem como as particularidades de cada um.

Palavras-chave: cancioneiros ibéricos; canção palaciana; polifonia vocal renascentista.

Abstract

This article deals with the four Portuguese poetic-musical songbooks of the 16th century. The purpose of this reflection is to contextualize this set of works in the Iberian *cancioneiril* tradition and in its cultural and historical moment. For this, we will illuminate some events that occurred in the middle of the 16th century, which help us understand the registration, diffusion and execution of the cancioneril repertoire in the Iberian Peninsula. The general aspects of this repertory, common to the four manuscripts, as well as the particularities of each one, will also be addressed.

Keywords: iberic song books; palatial song; renaissance vocal polyphony;

Introdução

*Dirigido al muy alto y muy poderoso
e invictíssimo príncipe Don Juan [...].
La mar donde he echado este libro
es propriamente el Reyno de Portugal
que es la mar dela musica
pues enel tanto la estiman
e tambien la entienden.*

(Luys Milan, dedicatória a Dom João III em *Libro de Musica*, 1536)

O presente estudo almeja evidenciar as quatro coletâneas de obras poético-musicais seculares compiladas ao longo do século XVI em Portugal atualmente conhecidas, a saber: Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, Cancioneiro Musical da Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Cancioneiro da Biblioteca Publica Hortensia de Elvas e Cancioneiro Musical do Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia de Belém.

Com o objetivo de contextualizar o atencioso leitor, discorreremos brevemente sobre o panorama histórico e cultural de Portugal ao longo do século XVI, e sobre a importância que a vasta produção cênica deste período exercera na fomentação do repertório cancioneril ibérico. Trataremos, na sequência, os aspectos gerais compartilhados por estas canções: em primeiro lugar definiremos as formas fixas ibéricas renascentistas, as quais concedem unidade a este vasto conjunto de poemas. Então, discorreremos sobre um delicado aspecto que está latente nesse repertório desde a sua origem, que diz respeito ao papel desempenhado pela música tradicional, inclusas as práticas trovadorescas, na composição e transmissão do repertório cancioneril, e as transformações que esta matéria-prima sofrera para tornar-se de monodia em canção polifônica. Após expor as principais premissas para a formação do repertório cancioneril em meados de 1450, explanaremos a escrita musical dessas canções influenciadas pelas preceptivas da Escola Franco-Flamenga.

Breve panorama cultural em torno dos cancioneiros lusitanos

Este Rey tam excelente,
Muyto bem afortunado,
Tem o mundo rodeado
D'Oriente ao Ponente:
Deos muy alto, omnipotente,
O seu real coração
Tem posto na sua mão.

(Gil Vicente sobre Dom Manuel, em *Exortação da Guerra*, 1514)

Um cancioneiro espelha a vida cultural daquela sociedade de onde ele fora compilado. Portugal atravessou um período de grande esplendor durante o reinado manuelino, cultural e político, e Dom Manuel I, envolto por douradas companhias em seus suntuosos salões, foi um generoso patrono das artes, assim como seu filho e sucessor Dom João III. O período áureo da canção palaciana em Portugal decorre entre os reinados de Dom João II (1481-1495) e do Cardeal-Rei Dom Henrique (1578-1580).

A produção artística desse período atesta um cume – sobretudo na produção arquitetônica, literária, cênica e musical – e também uma nova abertura para as influências vindas do continente. Os principais representantes da vanguarda cênica ibérica foram Gil Vicente, Miguel de Cervantes Saavedra, Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca e Francisco de Sá de Miranda. A produção cancioneril recebeu estímulos da grande produção teatral que ocorria então, já que muitos autores fizeram uso deste repertório em suas peças, como um apelo para a memória comum, um *topoi*.

Durante os reinados manuelino e joanino afluía em Portugal um ambiente cortês, ideal para a composição e execução desse repertório por parte dos nobres que viam nestas atividades um entretenimento digno (falava-se então *nas horas de folgar...*). Crônicas de época relatam este ócio criativo nos nichos aristocráticos, como a crônica registrada por Gonzalo Fernández de Oviedo sobre a vida do príncipe das Astúrias, João de Trastâmara, único filho varão e herdeiro da monarquia católica de Castela e Aragão:

Era el príncipe don Johan, mi señor, naturalmente inclinado a la musica, e entendiala muy bien, aun que su voz no era tal, como el era porfiado en el cantar, pero en companhia de otras bozes passaua adelante. E pera eso, en las siestas, en especial en verano, yuan a palácio Johanes de Ancheta, su maestro de capilla, e quatro o cinco muchachos, moços de capilla de lindas bozes, de los cuales era uno corral que despues fue muy eçelente cantor y tiple, y el Príncipe cantava con ellos dos oras, o lo que le plazia, e les hacia thenor, e era bien diestro en el arte (OVIEDO, 1548, f. 182-3).

Se desde a metade do século XV a corte fora o principal centro nevrálgico da confecção e interpretação da canção palaciana, a partir de meados de 1500 alguns mosteiros tomam parte nessas atividades, aqueles mais importantes e culturalmente atualizados. Isto se deu com a gradativa proliferação das capelas musicais no reino de Portugal. Supõe-se que os cancioneiros portugueses tenham sido compilados mais tardiamente, apenas no século XVI, por monges em seus escritórios nas principais abadias do reino. A título de exemplo, o Cancioneiro de Lisboa, aquele que guarda as obras mais antigas e único dentre os quatro cancioneiros portugueses a colecionar repertório tanto sacro quanto secular, foi provavelmente compilado em Coimbra, no Mosteiro de Santa Cruz, a Igreja Mãe da Ordem dos Cônegos Regrantes de Santo Agostinho, pois compartilha do repertório compilado nesta instituição. Posteriormente o cancioneiro seria transportado para a filial da mesma ordem em Lisboa, para a Igreja de São Vicente de Fora, através do intercâmbio de sacerdotes que ocorria entre as duas cidades (REES, 1994, p. 53-93).

Em ambiente palaciano foi concebido o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende de 1516, uma compilação de poesias sem música, onde se encontram diversos motes famosos de sua geração e também de poetas anteriores, com muitas coplas glosadoras. Várias das poesias registradas por Resende foram compostas conjuntamente por grupos de nobres, como resultado de uma partida de um jogo virtuoso. No Manuscrito de Belém e no Cancioneiro de Paris encontra-se registrada a cantiga *De mi ventura quexoso*, também compilada no Cancioneiro Geral de Resende, onde

vem acompanhada das glosas de Diogo Brandão, *Pues esperança perdida*. Também deste nicho nasceram os autos de Gil Vicente, que foram apresentados para a família real portuguesa. Gil Vicente, além de poeta, foi ourives da rainha Dona Leonor e trovador (músico prático), segundo registro de uma carta régia de 1513, fato que explica respectivamente a sua proximidade com a família real e a presença constante de música e dança em seus autos, interpretadas pelas próprias personagens em cena, como está discriminado em sua obra.

No Cancioneiro de Lisboa estão contidas algumas canções citadas por Gil Vicente, como é o caso do romance *Niña era la Iffanta*. A peça é atribuída ao mestre de capela Pedro de Escobar (também conhecido como Pero do Porto), contemporâneo de Gil Vicente e músico a serviço do Cardeal-Infante Dom Afonso. Escobar trabalhou em Lisboa e em Évora desde o ano de 1521; na fase final de sua vida, foi um dos principais e mais influentes compositores de sua geração na Península Ibérica. O citado romance aparece na tragicomédia *As cortes de Júpiter*, peça encomendada por ocasião do matrimônio de Dona Beatriz com o Duque Carlos de Saboia, no ano de 1521. Em outra comédia chamada *Sobre a divisa da cidade de Coimbra* Gil Vicente cita o *villancico Soledad tengo de ti*, que também está notado no Cancioneiro de Lisboa.

Niña era la Iffanta
Doña Breatiz se dezia,
Nieta del buen Rey Hernando,
El mejor Rey de Castilla
(VICENTE, 1521. Primeira estrofe do romance *Niña era la Iffanta*.)

Estes pontos de contato entre o manuscrito CIC-60 e a obra vicentina, somados de sua data aproximada e geografia, indicam-nos que o Cancioneiro de Lisboa aflorara no mesmo círculo cultural que Gil Vicente, ou seja, a corte manuelina lisboeta.

De suma importância para o cenário cortês português é a figura cosmopolita de Damião de Góis (1502-1574), mais conhecido atualmente por suas atividades enquanto historiador e humanista, mas em vida recebera também o apelido de “o músico” – chegou a escrever um tratado em teoria musical que não sobreviveu ao tempo, mas nos deixou felizmente alguns motetos que atestam a sua capacidade enquanto compositor. No ano de 1545 Damião regressava definitivamente a Portugal e ganhou fama de ser exímio cantor e amante desta arte, entretia-se com seus colegas ao cantar polifonias, “por ser muito músico e folgar de cantar e ser muito dado à música e passar nisto o tempo” (BRANCO, 1997, p. 111-113). Damião de Góis representou para Portugal um intercâmbio cultural com as principais personalidades europeias, tendo convivido com Erasmo de Roterdão, Martinho Lutero e Pietro Bembo entre tantos outros, e por ser um músico ativo, trouxe supostamente consigo as novas correntes musicais humanistas, principalmente as italianas.

Evidentemente nem todas as obras seculares vocais lusitanas do período estão contidas nesses quatro cancioneiros, mas figuram também em fólhos avulsos ou integrante de extensas coletâneas,

geralmente encadernadas *a posteriori*, onde ocorre uma miscelânea de composições. Entretanto, este material não foi suficientemente estudado, deixando-nos uma lacuna no que tange à lírica secular lusitana dos séculos XVI e XVII. Felizmente este trabalho de base já vem sendo realizado com sucesso em Portugal nas últimas décadas em importantes instituições como a Universidade de Coimbra e a Universidade Nova de Lisboa, de maneira que não tardará até termos um sólido fundamento para melhor compreender os cancioneiros ibéricos.

Sobre as formas fixas ibéricas e a técnica de *contrafactum*

[...] en los Reinos de Gallizia e de Portugal [...] no es de dubdar qu'el exerçio d'estas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provinçias de la España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tienpo qualesquier dezidores e trobadores d'estas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua galega o portuguesa [...]
(Prohemio e carta qu'el Marqués de Santillana enbió al Condestable de Portugal, 1449)

Os gêneros empregados comumente na lírica cancioneril ibérica são resultantes de uma mescla de gêneros herdados da lírica trovadoresca (de origem occitânica) e da lírica árabe, devido à invasão muçulmana da Península Ibérica. Eles são também conhecidos por formas fixas ibéricas: são elas o vilancete (equivalente ao *villancico* espanhol), a cantiga e o romance. Com exceção de pequenas variantes, a canção palaciana quinhentista opera basicamente através dessas três formas poético-musicais, e sob cada uma delas encontramos variedade de estilo, quanto ao teor e à voz poética. No Manuscrito de Belém, perceptivelmente mais tardio em relação aos demais cancioneiros desta pesquisa, encontram-se algumas obras que não se encaixam em nenhuma das formas fixas, mas quebram justamente com estes parâmetros em busca de maior liberdade estrutural.

A lírica trovadoresca galego-portuguesa se desenvolvera ao longo do século XII, provavelmente a noroeste do reino em Galiza, sob influência direta de Aquitânia e a lírica occitânica, através do grande centro de peregrinação, Santiago de Compostela. Assim, já

no início do século XIII, os diferentes gêneros de cantiga privilegiados fosse pelo jogral galego, fosse pelo senhor feudal ibérico, tinham convergido numa forte tradição lírica, com a sua dupla vertente de cantiga d'amor (aristocrática) e cantiga d'amigo (jogresca). Esta tradição viria pouco depois a encontrar um crescente encorajamento por parte dos reis de Leão e Castela e de Portugal, em cujas cortes se desenvolveria ainda a cantiga de escárnio e mal dizer (canção satírica, por vezes obscena) (FERREIRA, 2008, p. 25).

As Cantigas de Santa Maria, coleção de cerca de quatrocentas cantigas marianas (*de loor e de miragre*) compiladas sob orientação do rei Afonso X, comprovam uma crescente produção de canções trovadorescas e um maior apreço por esta arte. Acrescentam-se ainda os poucos

manuscritos trovadorescos ibéricos com notação musical que sobreviveram ao tempo: o Pergaminho de Vindel com as seis cantigas d'amigo de Martin Codax e o Pergaminho Sharrer com as sete cantigas d'amor de Dom Dinis, o rei trovador, sem contar o Cancioneiro da Ajuda, que fora previsto para conter notação musical mas nunca fora completado de fato. Com estes poucos testemunhos vislumbra-se a importância que a canção (*cansó*) trovadoresca tivera na Península Ibérica e quão profundamente se enraizou a lírica galego-portuguesa naquela cultura. O emprego de pés rítmicos modais nas cantigas galego-portuguesas medievais e posteriormente na canção palaciana renascentista é reflexo da herança de uma *Ars Antiqua* provençal do século XI. Durante este mesmo período o sul da Península Ibérica estava ocupado pelo domínio árabe, a proximidade entre ambas as culturas influenciara fortemente a forma da cantiga trovadoresca, em contato com diversas estruturas poéticas da lírica árabe, como o *zajal* e o *rondel-andaluz*.

Na primeira metade do século XIV a canção monódica trovadoresca entrou em declínio após a morte do rei Dom Dinis, e a tradição trovadoresca praticamente se extinguiu após 1350, cedendo espaço para o novo gosto palaciano por polifonias. Dois importantes eventos do último quartel do século XIII permitiram um rápido desenvolvimento do repertório polifônico em Portugal: no ano de 1288 inaugurou-se a Universidade de Lisboa, provocando um natural intercâmbio de conhecimento e de cultura, principalmente com as universidades de Paris, Borgonha e Londres. Em 1299 Dom Dinis institucionalizou a Capela Real, impulsionando o desenvolvimento das práticas polifônicas durante os ofícios litúrgicos. Registros do período atestam que a corte lusitana detinha conhecimento das práticas musicais continentais, da *Ars Nova* de Machaut e de Landini.

Em meados do século XV Portugal encontrava-se sob forte influência da Escola Franco-Flamenga, assim como todas as principais cortes europeias. A irmã do Rei Dom Duarte I, Dona Isabel, contraiu matrimônio com o Duque de Borgonha, Filipe, o Bom, em 1430, estreitando o laço entre as duas dinastias. Ora, o compositor Gilles Binchois atuava em sua corte e estivera em possível contato com Dona Isabel, logo a sua obra encontrava nesta relação um canal aberto para se sedimentar em Portugal. Seja como for, na segunda metade do século XV a canção polifônica adquiriu um repentino prestígio no reino de Portugal. A *canción* renascentista compartilha com a *cansó* trovadoresca a temática amorosa e também o princípio da construção poética por formas cíclicas. Neste momento as formas fixas ibéricas já se encontravam parcialmente consolidadas: a cantiga e o vilancete operam em uma estrutura com presença de estribilho, enquanto o romance é estruturado estroficamente. A escrita da canção concebida de maneira polifônica tornou-se então um modelo de comunicação palaciano entre os nobres do Paço Real.

As canções polifônicas são escritas mais comumente a três vozes, as mais arcaicas também a duas vozes. A melodia principal, frequentemente oriunda de origem tradicional, é colocada por vezes no tenor, mas na grande maioria dos casos na voz superior, designada *tiple*. Essas melodias, que outrora pertenceram a uma memória comum e remontam ao passado trovadoresco, passam então a ser registradas por escrito por conta de estarem agora arranjadas em uma nova

roupagem musical, polifônica e moderna, de acordo com as normas contrapontísticas da Escola Franco-Flamenga. Por infortúnio a maioria das monodias trovadorescas galego-portuguesas estão perdidas ou não foram devidamente localizadas, restando-nos apenas as versões polifônicas notadas nos cancioneiros. Certamente existem também as canções que foram compostas sem fazer uso de matéria-prima tradicional. É importante não perder de vista, que um copista só se preocuparia em notar uma obra caso ela fosse de fato excepcional, e o que era ordinário poderia continuar no âmbito da oralidade.

As poesias em forma de vilancete ou cantiga são encabeçadas por um *mote* que lhe serve de estribilho, seguido de pelo menos uma estrofe glosadora, denominada *copla* ou *pé*. O teórico e compositor espanhol Juan del Encina (1469-1529) definiu as formas fixas em sua *Arte de poesia castellana* impressa em Salamanca no ano de 1496. Segundo Encina, a distinção entre vilancete e cantiga ocorre no número de versos apresentado pela cabeça da poesia:

Segun ya deximos arriba devemos mirar que de los pies se hazen los versos [...] y si tiene dos pies llamamosle tambien mote o villancico o letra de alguna invencion por la mayor parte. Si tiene três pies enteros o el uno quebrado tambien sera villancico o letra de invencion [...]. Y si es de quatro pies puede ser cancion [...] y de cinco pies tambien ay canciones y de seys (ENCINA, 1505, cap. VII, f. 5.).

O termo vilancete é cunhado pela primeira vez em Portugal, até onde temos notícia, no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende de 1516. A metrficação mais usual empregada nos vilancetes são de três versos para o *mote*, em redondilha maior (octossílabos em contagem italiana), seguidos de pelo menos uma *copla* de sete versos. Além da redondilha maior, ocorrem também versos em redondilha menor (hexassílabos) e versos de pé quebrado (de três ou quatro sílabas). A terminação dos versos pode ser grave (rima feminina) ou aguda (rima masculina), sendo comum o seu emprego alternado, segundo um dos esquemas rimáticos:

ABB / cddc : cBB

ABB / cddc : cbB

ABB / cdcd : dBB

ABB / cdcd : dbB

A *copla* de um vilancete é constituída por uma quadra inicial que se divide em duas partes simétricas – a *mudança I* e a *mudança II* – seguida de uma *volta* ou *torna* de três versos, e o primeiro verso da *torna* deve rimar com o último das *mudanças*, unindo ambos, e por isso é chamado de *verso de enlace*. Os dois últimos versos da *torna* constituem uma repetição *ipsis verbis* dos dois últimos versos do *mote*. As rimas empregadas na quadra inicial de cada *copla* (abraçadas

ou cruzadas) são dispostas de maneira diversa às rimas do *mote*, daí o seu nome de *mudanças*. A particular disposição dos três últimos versos da *copla* é o que caracteriza formalmente o vilancete. Raramente a forma empregada nos cancioneros apresenta alguma discrepância em relação a este modelo – os raros exemplos distorcidos podem ser atribuídos a erros por parte do copista. Os termos *torna* e *glosa* referem-se a tratamentos específicos da segunda parte das *coplas*: chama-se *torna* quando os três últimos versos reproduzem apenas a rima ou palavras da rima do *mote*, ou seja, uma espécie de reprise do refrão; chama-se *glosa* quando cada *copla* finda repetindo integralmente um verso do *mote*.

Análise estrutural do vilancete *Secaronme lo pesares*, música de Pedro de Escobar e poesia de Garcí Sanchez de Badajoz, Cancioneiro de Elvas, f. 41v - 42r:

Mote (A)	Secaronme los pesares	Mote (3 versos)	A
	Los ojos y el coraçon		B
	Que no puedo llorar non		B
Copla (B)	Al principio de mi mal	Mudança I	c
	Llorava mi perdimento,		d
	Y aora estoy tal,	Mudança II	c
	Que de muerto no me siento.		d
Glosa (A)	Para tener sufrimento	Verso de enlace	d
	Harto tengo de razon		b
	Que no puedo llorar non		B

A cantiga tem uma estrutura semelhante ao vilancete, como consta na definição de Juan del Encina. Sua cabeça é de quatro, cinco ou seis versos, nos nossos cancioneros portugueses geralmente apenas de quatro, de rimas cruzadas ou abraçadas. Os metros favoritos permanecem sendo a redondilha maior e a redondilha menor, podendo ser intercalados com versos truncados, e neste caso tanto as *mudanças* quanto a *torna* devem reproduzir esta particularidade métrica. A *copla* da cantiga também é tripartida, contando duas *mudanças* simétricas e a *torna*, que reproduz comumente o esquema rimático do *mote*, totalizando oito versos. A cantiga, diferentemente do vilancete, não apresenta *verso de enlace*, e caso o poeta tenha optado por fazer a rima unindo o primeiro verso da *torna* e o último da *mudança*, a cantiga é classificada imperfeita por não apresentar a simetria desejada.

ABBA / cddc : abba

ABBA / cdcd : abba

ABAB / cddc : abab

ABAB / cdcd : abab

A temática dos vilancetes e cantigas é naturalmente amorosa e segue todos os preceitos do código do amor cortês, são poesias cultas e refinadas, claramente influenciadas pela lírica italiana. Comumente o poeta comenta e explica na quadra inicial de cada copla a ideia expressa no mote, buscando um contraste entre ambas as partes.

[...] no dudo que en italia floreciesse primero que en nuestra españa e de alli descendiesse a nosotros [...] assi como el Dante e Francisco Petrarca e otros notables varones que fueran antes e despues. De donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de los singulares sentencias [...]. Assi que concluyamos luego: el trobar aver cobrado sus fuerças en ytalia e de alli esparzido las por nuestra españa. Adonde creo que ya florece mas que en otra ninguna parte (ENCINA, 1505, cap. I, f. 1.).

Segundo o musicólogo Manuel Morais, o romance é uma das formas fixas mais genuínas e representativas da Península Ibérica, remontando ao século XIII. Nos romances são narrados acontecimentos históricos ou lendários em idioma castelhano. Trata-se de longos poemas, escritos quase via de regra em redondilha maior e com rimas assonantes. Grande parte das melodias aqui empregadas são tradicionais, e nos exemplos mais arcaicos a forma musical apresenta quatro frases diferentes, correspondendo cada uma aos versos de uma estrofe, que conta também quatro versos.

Análise estrutural do romance *Niña era la Iffanta*, música de Pedro de Escobar e versos de Gil Vicente, Cancioneiro de Lisboa, f. 36v - 37r:

Estrofe I (4 versos)	A	Niña era la Iffanta	A
	B	Doña Breatiz se dezia,	B
	C	Nieta del buen Rey Hernando,	A
	D	El mejor Rey de Castilla.	B
Estrofe II	A	Hija del Rey don Manuel	C
	B	Y Reyna doña Maria	B
	C	Reys de tanta bondade	D
	D	Que tales dos no avía.	B

Etc.

A notação musical empregada nos cancioneiros portugueses denota quase que na totalidade do repertório cancioneril um *signum congruentiae* posto sobre o último ou o penúltimo período musical da primeira seção. Na estrutura poética este fenômeno é denominado *presa* e significa a reiteração do último verso da copla para finalizar a canção. Juan Bermudo esclareceu o emprego deste símbolo em seu citado tratado: “Usamos de otra señal poniendola sobre algun punto para una de dos cosas. La una, para que desde alli buelven a reysterar el canto. La otra quando se pone un canon, que en alegando la boz a ella: la otra boz entra al principio” (BERMUDO, 1555, livro III, cap. XXXII, f. 49 v.).

Uma notável e antiga técnica está presente na composição e difusão do repertório cancioneril. Trata-se da prática de *contrafactum*, amplamente empregada neste repertório e não sem motivos. Tal prática remonta ao período medieval, às tropas aquitanesas, ou quando os copistas italianos passam a escrever ao lado de certas laudas o *incipit cantasi come...* para designar certa melodia para aqueles versos, melodia já conhecida pelo senso comum. O *contrafactum* é a substituição textual em determinada obra musical, ou seja, canta-se determinado mote, de origem sacra ou secular, mas com outros versos. A razão de se difundirem tantas canções criadas a partir de *contrafactum* é por elas serem facilmente apreendidas pela memória, já que são melodias previamente internalizadas e por isso rapidamente transmitidas. O canto gregoriano foi uma fonte melódica rica para a confecção de vilancetes polifônicos. É muito comum deparar-se com emprego de melodias sacras para serem entoados alguns versos de amor cortês. No Cancioneiro de Lisboa, o vilancete mariano *De gran prisión* se refere claramente ao cantochão do *Agnus Dei* utilizado na missa dedicada à Beata Virgem Maria, cantada na Península Ibérica do mesmo período.

A escrita de glosas é derivada das práticas de *contrafactum*, artifício comum dentro da lírica cancioneril – glosar, grosar, trovar, versar. Todavia, a redação de glosas é um fenômeno aplicado a uma seção específica das formas fixas. As glosas são versos escritos métricamente idênticos às coplas originais (o esquema rimático com frequência se mantém idêntico), que devem ser cantadas com a mesma música e apresentam um conteúdo paralelo ao original; em geral são metáforas ou comentários variados sobre aquilo que já fora narrado.

Sobre a polifonia cancioneril

“Tu eres soledad que esta conmigo/ Saberes que es padecer novos Dolores/ Pues muero sin morir de mal d’amores” (Cancioneirinho de Belém, f. 71v). Se estamos lidando com música polifônica renascentista, os manuscritos apresentam as canções apenas em partes separadas: cada voz é escrita à parte, não sendo possível ter uma visão geral do contraponto. Com isso, cada voz adquire maior independência em relação às demais, aspecto basal para a interpretação da música polifônica. Os manuscritos são organizados de tal maneira que as vozes são postas nos quatro cantos de um livro aberto, e iniciam-se e findam-se conjuntamente nos mesmos fólhos, para que seja possível a execução da canção quando os intérpretes se debruçam todos sobre o mesmo

livro. A notação empregada é mensural branca, romboide ou losangular, padrão da Renascença, o metro mais comum é o binário, e a semibreve é comumente a unidade de tempo.

Existem, genericamente, duas maneiras de se manipular o contraponto em uma canção polifônica, aquela escrita predominantemente de maneira fugada (imitativa, canônica) e aquela escrita de maneira cordal (golpeada). Aquelas que apresentam o contraponto imitativo cuidadosamente elaborado são tendencialmente mais antigas e vinculadas ao universo dos compositores franco-flamengos. Como consequência desta técnica compositiva, a compreensão textual pode ficar um tanto obscurecida, já que desta maneira as palavras não são declamadas conjuntamente.

Na metade do século XVI as canções tornaram-se tendencialmente cordais, e para haver uma boa declamação, escreve-se ainda com uma rítmica peculiar. Estas transformações ocorreram principalmente sob influência dos compositores italianos contemporâneos. A nova escrita é simples, mostrando uma textura vertical e majoritariamente silábica. Em suma, busca-se uma estreita relação entre texto e música através da homofonia e homorritmia. Evidentemente os melhores compositores, principalmente aqueles mais tardios, combinaram ambas as técnicas contrapontísticas em uma só canção, de acordo com o seu engenho e o efeito almejado para determinado verso.

A respeito da tensão existente entre escrita golpeada e imitativa, escreveu Juan Bermudo em sua *Declaración de Instrumentos Musicales*:

Tened por aviso particular huyr el canto golpeado. La composicion de ahora cinquenta años, y aun la que se usava quando yo me crie: davan comunmente todas las bozes junctas. Musica es esta, que se deven guardar della: como de barbarismos en gramatica. El canto de ahora va eslabonado, y tan assido, que apenas de una boz juntacmente con otra (BERMUDO, 1555, f. CXXXV).

Conclusão

A maior parte do repertório cancioneril é composto por obras *única* e anônimas, sendo uma exceção a canção da qual se conhece o autor ou o compositor, e com isso torna-se complexo efetivar uma rede de concordâncias entre os manuscritos ibéricos que detêm o repertório cancioneril. De fato, dos quatro cancioneiros portugueses, nenhum passou por imprensa, eles são cópias manuscritas redigidas com muita probabilidade por monges. As suas respectivas trajetórias, desde a compilação, a execução do repertório, e a difusão de cada um nos é apenas parcialmente conhecida.

Nesta redação delineamos cada um dos quatro cancioneiros portugueses em suas particularidades, bem como evidenciamos os aspectos comuns do repertório cancioneril renascentista. Remontamos ainda às origens medieval e árabe que formaram a lírica cancioneril quinhentista, a fim de demonstrar ao estudioso leitor as várias vertentes que formaram este complexo repertório.

rio. Esperamos com este curto artigo tornar as canções palacianas portuguesas mais acessíveis, e principalmente levantar questões a fim de fomentar mais pesquisas em torno do repertório em questão.

Referências

- BERMUDO, Juan. *Declaración de instrumentos musicales*. Osuna: 1555.
- BUESCU, Ana Isabel. *D. João III. 1502-1557*. Lisboa: Temas e Debates, 2005.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Nacional: Coleção Ivo Cruz: CIC-60, Biblioteca Nacional de Lisboa. Cópia manuscrita.
- CANCIONEIRO da Biblioteca Publia Hortensia de Elvas. MS. 11793, Biblioteca Municipal de Elvas. Cópia manuscrita.
- CANCIONEIRO de Paris: Masson 56, Bibliothèque de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Cópia manuscrita.
- CANCIONEIRO Musical de Belém: MS. 3391, Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia. Cópia manuscrita.
- CANCIONEIRO Musical de la Casa de Medinaceli: MadM, Biblioteca de D. Bartolomé March Severa. Cópia manuscrita.
- CANCIONEIRO Musical de Palacio: MS 1335, Biblioteca do Palacio Real. Cópia manuscrita.
- CANCIONERO del Judino Juan Alfonso de Baena. Madrid: 1851.
- DAZA, Esteban. *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado el Parnasso*. Valladolid: Diego Fernandez Cordova, 1576.
- ENCINA, Juan del. *Cancionero de todas las obras de Juan del Enzina con otras cosas nueuamente añadidas*. Salamanca: Jorge Coci, 1496.
- FERREIRA, Manuel Pedro. *Antologia de música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas e CESEM, 2008.
- FUENLLANA, Miguel de. *Libro de Musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra [...]*. Sevilha: Martin de Montesdoca, 1554.
- KNIGHTON, Tess. *A newly discovered keyboard source (Gonzalo de Baena's Arte nouamente inuentada pera aprender a tanger): a preliminar report*. Londres: Cambridge University Press, 1996.
- LIMA, Miguel Sanchez de. *Arte poetica en romance castellano*. Alcalá: Diego Martínez, 1580.
- MILAN, Luys de. *Libro de Musica, el Maestro*. Valencia: Francisco Díaz Romano, 1536.
- MORAIS, Manuel. *Música portuguesa maneirista: Cancioneiro musical de Belém*. Lisboa: Imprensa Nacional. 1988.
- MORAIS, Manuel. *Vilancetes, cantigas e romances do século XVI*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Portugaliae Musica, série A.
- NARVÁEZ, Luis de. *Los seys libros del Delphín*. Valladolid: Diego Hernandez de Cordova, 1538.

- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. *Sínteses da cultura portuguesa: História da música*. Lisboa: Europália – Portugal, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.
- OVIEDO Y VALDÉS, Gonzalo Fernandez de. *Libro de la camara real del príncipe Don Juan*. Valência: Universidade de Valência, 2006.
- RAMOS, Rui. *História de Portugal*. Lisboa: Fundação da Casa de Mateus, 2009.
- REES, Owen. Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC-60: the repertorie and their contexto, Revista Portuguesa de Musicologia, Lisboa, v. 4, p. 53-93, 1994.
- RENGIFO, Juan Díaz. *Arte poética española*. Salamanca: Miguel Serrano de Vargas, 1592.
- RESENDE, Garcia de. Cançoneyro Geerall. Lisboa, arquivado em Biblioteca Nacional de Portugal, 1516.
- SMITH, Anne. *The performance of 16th-century music*. New York: University Press, 2011.
- VICENTE, Gil. Compilaçam de todo las Obras de Gil Vicente. Lisboa, arquivado em Biblioteca Nacional de Portugal, 1562.

Minicurrículo

Pedro Augusto Prüfe Diniz, 30 anos, São Paulo. Mestre pela Staatliche Hochschule für Musik, Trossingen, em Teclas Históricas (fevereiro, 2015), classe de Marieke Spaans e Diego de Ares, e em Música Medieval e Renascentista (julho, 2015), classe de Kees Boeke e Claudia Caffagni. Bacharelou-se no curso de cravo pela Universidade Estadual de Campinas sob orientação da Helena Jank (dezembro, 2010). Formou-se em cravo na Escola Municipal de Música de São Paulo sob orientação da Terezinha Saghaard (dezembro, 2010). Integra desde 2002 o conjunto de Música Antiga da Universidade de São Paulo orientado por Mônica Lucas e por Sérgio Carvalho.